

Секция 1
**ТЕОРЕТИКО–МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
ПРОБЛЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

ФОРТЕПИАННЫЕ РЕМАРКИ: ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА

*В. И. Асташенок,
БГПУ (Минск)*

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые этапы становления и развития фортепианных ремарок. Проведен исторический экскурс данной проблемы. Проанализированы системы авторских указаний композиторов различных эпох и стилей.

Ключевые слова: ремарка, фортепианная ремарка, система исполнительских указаний, музыкальный текст.

Фортепианные ремарки являются важным компонентом музыкального текста, который обуславливает основополагающие аспекты исполнительской интерпретации произведения. Их использование автором музыки в значительной степени отражает черты стиля композитора и вместе с тем обуславливает исполнительскую стратегию исполнителя. Осмысление авторских ремарок композитора помогает постичь авторский музыкальный стиль, а если речь идет о композиторе-пианисте позволяет до известной степени восстановить черты его исполнительского стиля.

Придя в музыковедение из литературы, слово «ремарка» (франц. *remarque* – «замечание», «примечание») является драматургическим термином. «Главное содержание ремарки – указание места и времени действия, а также сценических поступков и психологического состояния персонажей. Как общее правило, ремарка выполняет чисто служебную функцию, но иногда она может превращаться в самостоятельную художественно-повествовательную часть драматургического произведения» [2, с. 876]. Ремарки в музыке претворяют мысль композитора в вербальной форме и способствуют более точной расшифровке нотного текста исполнителем. Являясь лаконичными, стилистически ситемными, авторские указания сообщают музыканту сведения о музыкальном образе, экспрессивно-стилистических средствах интонационного выражения и произношения.

Место и значение музыкальных ремарок для музыкальной исполнительской и педагогической практик обусловило необходимость их изучения и обобщения. К числу ведущих исследователей музыкальных ремарок следует отнести Н. Корыхалову, которая рассматривает ремарки как неотъемлемый элемент фиксации музыки и критерий ее исполнительской интерпретации в своей книге «Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях». В той или иной степени проблемы музыкальных ремарок касались многие теоретики пианизма: А. Аронов, Н. Голубовская,

Э. Фишер, Г. Нейгауз, Н. Перельман, С. Фейнберг, А. Гольденвейзер, Н. Фишман, Я. Мильштейн, С. Савшинский, Г. Коган, Е. Максимов, И. Горбушина и др.

Появление адресованных исполнителю указаний в европейской музыке датируется обычно самым концом XVI – началом XVII века. Как известно, И. С. Бах в своих клавирных произведениях словесные ремарки и пометы не проставлял. В этом не было необходимости, поскольку его клавирные опусы предназначались преимущественно для обучения своих учеников. Отдавая должное тому, что было сделано многочисленными редакторами сочинений И. С. Баха, здесь всё же имеем в виду уртекст фортепианных сочинений, где пометы отсутствуют.

Клавирное творчество Ф. Куперена в отношении авторских помет имеет огромный интерес. Клавирные пьесы композитора несут в себе черты программного замысла, что имеет отражение не только в названиях сочинений, но и в обозначении темпа. Ремарки, выражающие скорость движения часто у Ф. Куперена встречаются с выражениями определенного настроения и выражены «эмоциональными» ремарками: «Tres legerement» [«Очень легко»], «Languissamment» [«Томно, с изнеможением»], «Gravement» [«Серьезно, важно, значительно»], «Galamment [e]» [«Любезно, учтиво»], «Egalement» [«Ровно, гладко»], «Anime» [«Воодушевленно, оживленно»], «Fierement» [«Гордо, с достоинством»], «Douloureusement» [«Скорбно, горестно, болезненно, мучительно»], «Grotesquement» [«Смешно, причудливо, гротескно»] и др. Всеми этими обозначениями Ф. Куперен трактовал почти всю современную градацию темпов. В тех случаях, когда «эмоциональные» термины недостаточно ясно передавали нужную скорость движения пьесы и приводили к разногласию понимания, Ф. Куперен добавлял еще остерегающие ремарки вроде «sans lenteur», «sans langueur», «sans vitesse». Ф. Куперен основательно расширил систему темповых обозначений благодаря использованию умеренных темпов, употребляя для этого в клавесинных пьесах образно-эмоциональные ремарки «Tendrement», «Affectueusement», «Gracieusement», «Naivement».

Впоследствии с развитием музыкального исполнительского искусства как самостоятельной отрасли музыкальной профессии значение ремарок в нотном тексте существенно возрастает. Композиторы, чьи произведения исполняли профессиональные концертанты, все в большей степени проявляли заботу о наиболее точном толковании их музыки. Все это привело к созданию системы музыкальных терминов, которые следует отнести к музыкальным авторским ремарками и пометам.

Среди композиторов XVIII века новатором в использовании в нотном тексте ремарок является Л. Бетховен. Самуил Фейнберг точно и верно определил значение авторских ремарок у Л. ван Бетховена: «Бетховен при помощи обозначений – темповых и динамических – старается как можно точнее регламентировать звуковой образ на протяжении всей пьесы. Именно у Бетховена впервые организуется тщательная система авторских указаний» [4, с. 20]. Опираясь на данные современного музыковедения по вопросам ремарок, а также на результаты, полученные в ходе обобщения и анализа фортепианного творчества Л. Бетховена, мы выделили следующие составляющие авторских помет: темповые ремарки, образно-эмоциональные ремарки, штриховые и артикуляционные ремарки. Итальянские обозначения темпа в произведениях Бетховена для исполнителя являются лишь приблизительным

ориентиром, и для определения скорости движения приходится учитывать и другие параметры. Бетховен отдавал предпочтение указаниям, которые более конкретно определяют характер исполнения. Без этих уточнений, по его словам, невозможно обойтись, так как они имеют отношение к «духу» произведения. Именно поэтому темповые указания в бетховенских произведениях часто снабжены уточняющими ремарками, которые связаны с эмоциональной выразительностью. На них исполнителю и следует в первую очередь обратить внимание. Для творческого стиля Л. Бетховена характерна динамизация гармонического развития, что выразилось в высокой степени активности артикуляционных средств. Особенно ярко это проявилось в штриховой палитре. Бетховен создал свой артикуляционный словарь, особенность которого заключалась в вариантном использовании артикуляционных выразительных возможностей тона. Композитор наряду с дробными смело использует не характерные для того времени протяженные лиги. В творчестве Бетховена значение связной игры явно возрастает. Этот факт свидетельствует о зарождении артикуляционных основ романтической музыки. Образно-эмоциональные ремарки в творчестве Л. Бетховена находят свое выражение главным образом в ремарках динамического плана. Особенностью бетховенской динамики является контрастность. Динамику Бетховена можно охарактеризовать как неожиданную, внезапную, как «*dinamica subita*». Наиболее типичные для Бетховена динамические приемы – сопоставление контрастных динамических уровней, акцентировка и нюанс $p < p$ (то есть *crescendo*, которое в кульминационной точке внезапно обрывается *piano*). Эмоциональная напряженность музыки Бетховена часто находит свое выражение сразу во всех этих видах динамического контраста.

В период, когда формировалась система исполнительских указаний, исключительным почетом пользовалась итальянская школа, языком, на котором стали выписывать авторские указания композиторы, установился итальянский. До настоящего времени итальянские обозначения не утрачивают своей значимости в фортепианных ремарках благодаря их общеупотребительности и устойчивому значению, которые вызывают в сознании музыканта определенные музыкальные ассоциации. Но не уступают в своей исключительности ремарки на родном языке автора. Прибегая к исполнительским обозначениям на родном языке, композиторы нередко комбинируют их с привычной итальянской терминологией, ища наиболее точного выражения своему замыслу. Очень интересны в этом смысле темповые обозначения, приводимые Л. Бетховеном в его последних фортепианных сонатах. Во второй части двадцать шестой сонаты композитор дает двойное обозначение – на итальянском и немецком языках (*Andante espressivo. In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck*), причем немецкий текст лишь на первый взгляд точно соответствует итальянскому. Бетховен вносит в него важные для нас уточнения смысла. Он просит «большой» выразительности, а введенный им в немецкий текст союз «но» («в темпе ходьбы, но с большой выразительностью») позволяет заключить, что композитор воспринимал *Andante* как непринужденное, естественное движение, не предполагающее какой-либо напряженности [1, с. 12–15].

Появившись также с зарождением системы исполнительских указаний, тенденция применения в ремарках родного языка получила широкое применение в творчестве Р. Шумана. Фортепианные сочинения автора изобилуют терминами на немецком языке: «*Sehr lebhaft*»

(«Очень живо»), «*Mit grösster Energie*» («С большой энергией»), «*Höchst lebhaft*» («Предельно быстро»), «*Nicht schnell, mit innigem Ausdruck*» («Не быстро, с искренним чувством»), «*Mit Feuer – Nach und nach schneller*» («С огнем – все быстрее и быстрее») и др.

Русские музыканты равным образом издавна ратовали за использование родного языка. Еще в XVIII веке русский переводчик французского «Методического опыта...» писал: «Технические слова или термины по-настоящему надлежало бы также выражать на своем природном языке, и к музыкальной пьесе по-русски протяжно можно было бы приписать столь же хорошо, да еще и вразумительнее, нежели итальянское слово *Adagio*. Ададжио; но как сие не вошло еще в употребление...» [3, с. 73–74]. Одним из первых использовал русские обозначения Балакирев. В 1869 году, отдавая издателю свою фантазию «Исламей», композитор потребовал печатать ее с русскими терминами и с русским заглавным листом. Ремарки на русском языке проставил в «Детском альбоме» П. И. Чайковский.

Встречаются, впрочем, и обратные случаи, когда для итальянского термина не находится эквивалента в другом языке. К. Дебюсси, к примеру, дает темповые обозначения к своим Прелюдиям исключительно по-французски и лишь в одном случае (в Прелюдии № 20) указывает по-итальянски: *scherzando*.

Значение авторских указаний эмоционального порядка на протяжении XIX века постепенно увеличивалось. В. Н. Холопова в своем труде «Феномен музыки», рассматривая музыкальное содержание, обращает внимание на систематическое и широкое представление словесных определений музыкальных эмоций в качестве авторских ремарок. У композиторов, особенно ценящих эмоциональную выразительность и имеющих как бы «историческую привычку» о ней говорить и писать, мы находим такие эмоционально-выразительные характеристики, что по ним можно с достаточной уверенностью представить их авторские намерения. В партитурах некоторых композиторов в качестве авторской ремарки встречается и само слово «эмоция». Выдающийся пример – «Поэма экстаза» А. Скрябина. На одной из страниц партитуры читаем французскую ремарку: «*avec une noble et joyeuse emotion*» – «с благородной и радостной эмоцией». А в более позднем произведении, поэме для фортепиано «К пламени», находим слова «*avec une emotion naissante*» – «с зарождающейся эмоцией» [5, с. 275].

В XX ст. сформировались целые авторские системы музыкальных ремарок и вербальных указаний, вплоть до развернутых текстов, регламентирующих исполнительские действия музыканта-интерпретатора. Привлекает внимание в данном аспекте фортепианные циклы Э. Сати, которые являются синтетическими произведениями искусства, представляющими органичное слияние слова и музыки. Например, в цикле «Автоматические описания» (*Descriptions Automatiques*) первая пьеса «На корабле» (*Sur Un Vaisseau*), где описывается некое морское путешествие, фраза «маленькие брызги» (*petit embrun*) иллюстрируются нисходящим движением шестнадцатых, а «порыв холодного ветра» (*Coup d'air frais*) сопровождается восходящей гаммой, которая напоминает ветер не только музыкально, но и визуально.

Особый пласт ремарок в своем творчестве создает украинский композитор С. Э. Борткевич. «Его авторские обозначения выступают в качестве дополнительного, поясняющего слоя: роль ремарок ограничилась не только восполнением информации, они стали неотъемлемой частью произведения, своеобразным текстом в тексте» [6, с. 113]. Ярким примером являются поэтические

ремарки детских циклов С. Борткевича: «Музыкальные картинки по сказкам Г. К. Андерсена» ор. 30, «Детство» ор. 39 (по одноимённой повести Л. Н. Толстого), «Маленький путешественник» ор. 21. Применяя в циклах сценические ремарки и указания места действия («Солдатик падает в печь ... и плавится», «Великий артист продолжает играть», «Гонимый курами и индюком», «И наконец, очутившись среди лебедей, он узнал, кто он такой» и др.), композитор режиссирует события в пьесах. В итоге рассмотрения данного вопроса можно сказать, что феномен поэтизации ремарок в фортепианном наследии С. Борткевича является оригинальным и изобретательным в системе исполнительских указаний.

Проблема фортепианных ремарок относится к числу базовых постулатов в системе профессионального тезауруса музыканта-исполнителя и педагога. Текстологические ремарки интересуют музыканта, так как они встречаются не в терминологических словарях или иных справочниках, а в самом музыкальном произведении – том письме, которое адресует исполнителю композитор. Употребление их автором музыки несет на себе печать индивидуальной композиторской манеры. Если бы даже все специальные справочники давали термину однозначное истолкование, все равно надо было бы вносить поправку на индивидуальный укус. Сильно разнится число исполнительских указаний, выставляемых композиторами в их сочинениях. Одни авторы ставят их чрезвычайно скупой, музыка других, напротив, изобилует ими. Представление о количестве необходимых обозначений может меняться у одного и того же композитора на протяжении его жизни. Многозначность исполнительских указаний, их комплексный характер затрудняют и их понимание, и их изучение, что вызывает интерес к новым исследованиям в сфере указанной проблематики.

Литература

1. Корыхалова, Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2000. – 269 с.

2. Литературная энциклопедия; в 11 т. – М. : Изд-во Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература / под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского. 1929–1939.

3. Методический опыт, каким образом можно выучить детей читать музыку столь же легко, как и обыкновенное письмо / пер. с фр. Е. С. – М. : Изд. Х. Л. Вевера, 1773. – 88 с.

4. Мысли о Бетховене: Российские пианисты об исполнении фортепианных сочинений Л. ван Бетховена / составители Б. Бородин, А. Лукьянов. – М. : Классика-XXI, 2010. – 142 с. Холопова, В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – Москва: Директ-Медиа, 2014. – 384 с.

5. Шефова, Е. А. Система поэтических ремарок в детских фортепианных альбомах Сергея Эдуардовича Борткевича [Электронный ресурс] / Е. А. Шефова – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-poeticheskikh-remarok-v-detskih-fortepiannyh-albomah-sergeya-eduardovicha-bortkevicha/viewer>. – Дата доступа :09.10.2020.